هيمنة غياب المرجع في النص الشعري

محمـــود الضبـــع

إن الكلمة – أي كلمة – لابد لها من مدلول (معنى معين)، وكل كلمة مهما تعددت مترادفاتها، فإنها تحيل إلى دلالة، ويكون المرجع في هذه الدلالة هو التحديد المعجمي، والاستخدام الذي تعارفت عليه الجماعة التي تستعمل هذه اللغة، الذي نتج من تواضع أصحاب اللغة على المدلولات الخاصة بكل دلالة.

وعندما تدخل الكلمة في جملة، فإنه قد يطرأ على مدلولها بعض التغيرات، وربما اكتسبت معنى جديداً بفعل علاقاتها السياقية مع مفردات أخرى، وهنا تكون الإحالة المرجعية أيضًا إلى المعجم، وإلى التركيب النحوي (العلاقات السياقية)، ومعرفة عن العالم الخارجي الواقعي المتزامنة فيه الظاهرة (المقولة فيه الجملة).

إلا أن المشكلة الحقيقية التي تطرحها الدلالة في هذا الشأن، تكون عند دخول هذه الجملة في سياق تركيب أدبي، وبخاصة في تلك التراكيب التي لا تكون فيها العلاقة منطقية أو مرجعية إلى عالم واقعي – وهو النوع الذي يغلب استخدامه في التراكيب الأدبية، وبخاصة الشعرية منها – فإن المرجعية

علامات ج 61 ، مج 16 ، جمادى الأولى 1428هـ – مايو 2007
علامات

هنا لا يكفيها ولا يحددها المعجم، ولا السياق، ولا المعرفة بالعالم الخارجي، وإنما تحتاج بالضرورة إلى تخيل إمكانية حدوثها في عالم ما، ولتقريب ذلك يمكن ضرب الأمثلة الآتية:

أ – ولد – بنت – سماء – مطر – ثيب.

ب – سماء تمطر بَرَداً.

جـ – سماء تبكي وأرض تستحم بحزنها.

إن المدلول لكل دال (كلمة) من كلمات الأمثلة (أ) إنما يعود في مرجعيته إلى المعجم، الذي يحدد الاستخدام أو الاستخدامات المتواضع عليها من قبل أصحاب اللغة، وربما أحال المتلقي المدلول إلى خبرته الشخصية، ولكنها في نهايتها خبرة ناتجة من معرفته بالمعجم والعرف اللغوي.

أما مدلول الكلمات في المثال (ب) فإنه يقتضي العودة إلى المعجم من جهة، وإلى السياق والتركيب النحوي، الذي تعود مرجعيته إلى العالم الواقعي من جهة أخرى.

ولكن في مثال المجموعة (جـ) هناك علاقة لغوية، ولكنها علاقة لغوية لا تفهم بإرجاعها إلى العالم الواقعي، أي أن المرجع هنا ينتفى وجوده:

سماء تبكي وأرض تستحم بحزنها.

هل يمكن أن يكون ذلك صورة من الحياة، أم أنه عالم متخيل؟

ماذا حدث في الجملة؟ ما الذي أحدث تغريبًا في ذهن المتلقي؟ ولماذا لا يمكن إحالة الصورة إلى الواقع؟

إن مجمل الإجابة عن الأسئلة السابقة، تتلخص فيما يمكن تسميته بـ «غياب المرجع»، أي ليست هناك صورة حقيقية في الواقع تمثل المقول.

فعندما نقول، مثلاً: **الليلة أرملة**، فالمرجع هنا قد غاب، ذلك أنه لا يمكن إحالة، أو إرجاع هذا التصوير إلى واقع. ولكن الإحالة تظل في مرجعيتها متعلقة بغائب.

إن المرجع بهذا المعنى يضم كل البنى والتراكيب البلاغية، مثل:

* الاستعارة. * الكناية. * المجاز * الانحراف الدلالي.

* ويضم كذلك: العوالم الممكنة.

ويعد المظهر السائد، والعنصر المشترك في هذه البنى البلاغية جميعها، هو غياب المرجع فيها، ذلك أنها تعتمد على رسم صورة متخيلة لا يمكن إرجاعها إلى واقع حقيقي، وإنما لابد من إرجاعها إلى عالم خيالي (عالم ممكن).

فهل يعني ذلك أن أي علاقة لغوية يتوافر فيها غياب المرجع، تعتبر بمثابة لغة شعرية، أو أنه يمكن الحكم عليها بأنها شعر؟

إن الإحالة في هذه البلاغيات جميعاً لا تؤخذ على إطلاقها، فهناك كثير من الاستعارات والكنايات والانحرافات دلالية، وغيرها من التعبيرات المجازية، **نحيا بها**، أي أنها **أصبحت تمثل جزءاً من بنية التراكيب اللغوية المستعملة** في حياتنا اليومية، أي أنها بتعبير آخر **أصبحت لا تدل على عوالم متخيلة (عالم ممكن)**، وذلك لأن دلالتها عند المتلقي أصبحت كلاماً عاديًا يحيل إلى مرجع واحد ودلالة أحادية، فمثلاً عندما يقال: رجل أسد، فليس في هذا التركيب غياب مرجع، وذلك لأن التركيب أصبح يدل على القوة أصلاً، ودخلت مفرداته في سياق الاستخدامات اليومية العادية، ومثلها: رجل فيل، المرجع فيها غير غائب، لأنها أصبحت تدل على السمنة المفرطة.. وهكذا.

ولكن في تركيب مثل: رجل نعامة: فإن المدلولات قد تعددت، فهل المقصود

هو الجبن، أم الخجل، أم الضعف، أم... أم...، ولذلك يمكن الحكم هنا بغياب المرجع، ذلك أنه لا يمكن تحديده بحال من الأحوال.

إن النظر إلى صيغة الاستعارة والكناية والمجاز بهذا الشكل لا يساعد على حل المشكلة الشعرية، وذلك لأن اللغة الشعرية لغة استعارية بطبيعتها، إلا أن الإشكالية – على ما يبدو – **ليست في وجود استعارة، أو كناية، أو مجاز، ولكن القيمة تتحدد بعمل هذه العناصر، أي باشتغالها في النص**، فالاستعارات والكنايات التي نحيا بها من مثل: الله موجود – رجل أسد – طفل قطة – بنت وردة.... إلخ، هذه العناصر لا تعد كنايات أو استعارات برغم وجودها اللفظي، ذلك لأن المرجع حاضر فيها، يمكن تحديده على وجه الدقة.

إذن، فالاتكاء على وجودها بدون وضع استقبال تقوم فيه الاستعارة والكناية بفعلها (باشتغالها في النص) لن يكون صحيحًا، ذلك لأنه – في حالة وجودها دون اشتغالها – فلن تكون هناك علاقة لغوية بأية حال.

فما الحل حينذاك؟

الحل: أن الحكم بغياب المرجع؟، أي أنه عندما يغيب المرجع الذي يمكن إحالة الدلالة إليه، عندما لا تخضع المرجعية للتأويل الواقعي، عندما تتطلب الدلالة لفهمها إحالة إلى واقع خيالي غير موجود، وعندما تتعدد التأويلات، فهنا يحدث غياب المرجع.

فالأسد مثلاً عند القبائل الأفريقية لا يدل على القوة، ولكنه يدل على شيء آخر، وهنا حتماً سوف تختلف الدلالة، على الرغم من وجود استعارة، إلا أنها غير عاملة، فما السبب في ذلك؟

إن السبب يعود إلى أن **اختلاف الاستقبال هو الذي يحدد حقل الاستعارة المعتادة السابق الحديث عنها**.

ولكن في الاستعارات غير المعتادة، فإن عملها يقوم (تشتغل في النص) بصرف النظر عن مرجعيتها، ومن ثم **فإن التركيز إنما يكون على عمل الاستعارة، وليس على وجودها**، فقد تكون موجودة بالفعل، ولكنها غير عاملة، وعليه فنحن هنا لا نحكم مثل «جان كوين» بوجود استعارة وكناية ومجاز (هل هي موجودة أم غير موجودة)، وإنما تحكم على عملها (هل هي عاملة «مشتغلة» أم غير عاملة).

فإذا تم استقبال استعارة وكناية ومجاز من المتلقي بشكل مباشر ودال، وعليه اتفاق من قبل مجموعة من البشر يتكلمون لغة وحيدة، من هنا تبدأ الاستعارة في فقد عملها كاستعارة بلاغية، لأنها تعتمد عند ذلك على أحادية ووضوح المرجع، ولكن إذا ظلت الاستعارة تحمل نضارتها عند عموم المتلقين – بما يعني تعدد التأويل بتعدد المتلقين – فهنا نستطيع القول: أن للاستعارة وجودًا اشتغاليًا في النص.

فمثلاً الشاعر محمود درويش – وهذا ينطبق على أي نص – في قصيدة «بطاقة هوية»، عندما يقول[1]:

سجل أنا عربي
ورقم بطاقتي خمسون ألف
وأطفالي ثمانية
وتاسعهم.. سيأتي بعد صيف!
فهل تغضب؟
سجل!
أنا عربي
وأعمل مع رفاق الكدح في محجر
وأطفالي ثمانية

فحتى الآن لا يهيمن غياب المرجع، ومن ثم فقد يخرج هذا الكلام من إطار الشعرية، أو ما يحكم عليه بأنه شعر، ولكن عندما يستكمل درويش فيقول:

أسلُّ لهم رغيفَ الخبزِ،

والأثواب والدفتر

فهنا يمكن أن نحكم بغياب المرجع، ومن ثم فقد دخل النص بالفعل في إطار الشعرية، أو ما يحكم عليه بأنه شعر.

إلا أنه ينبغي الوضع في الاعتبار أن هذا الغياب لا يحسب بالكم، أي أنه لا يشترط بالضرورة أن يكون في كل جملة من النص، ولكن لو توافر في جملة واحدة في النص، فإنه قد تحقق، والأمثلة على ذلك عديدة، متحققة في كل نص، يقول أمل دنقل، في قصيدة «بطاقة كانت هناك»[2]:

المنزل الثالث بعد المنحنى

الطابق الأخير.

بطاقة صغيرة كانت هنا

وخيط ضوء كان من خلال بابها ينير!

الطابق الأخير....

فحتى هذه اللحظة فإن المرجع غير غائب، ولكنه عندما يقول:

الوحشة السوداء في الأعصاب تنغرس

فقد حدث هنا غياب للمرجع، ذلك أن الصورة دخلت في إطار العالم الممكن، ثم تعود العلاقة اللغوية مرة أخرى إلى طبيعتها في وجود المرجع:

يدي على الجرس

سدي.. سدي!!

ثم يهيمن على العلاقة اللغوية مرة أخرى غياب المرجع:

تراجعت في أذنيَّ رحلة الصدى.

ثم يعود المرجع إلى الوجود:

واسَّاقط الرماد من لفافتي!

كانت هنا حبيبتي

ثم يعود المرجع إلى الغياب:

عيونها محابر الضياع.

وهكذا في بقية النص، حيث النظر ليس إلى كم غياب المرجع، ولكن إلى كيفية غياب، ولو لمرة واحدة.

وقد يهيمن غياب المرجع على العلاقة اللغوية في الخطاب الشعري منذ بداية النص، يقول صلاح عبدالصبور في قصيدة «الصمت والجناح»[3]:

الصمت راكد ركود ريح ميتة

حتى جنادب الحقول ساكنة

وقبة السماء باهتة

والأفق أسود وضيق بلا أبواب

منكفئ من حيث التفتت كالسرادب

ونحن محدودان في ظل حائط قديم

مفترشان ظلنا

ملتحفًا بالعذاب

فالعلاقة اللغوية في كل جملة أو سطر شعري، يهيمن عليها غياب المرجع.

وبقدر ما يهيمن غياب المرجع على الشعر بقدر ما تهيمن الشعرية على النص، يقول د. يوسف نوفل في قصيدة «شلالات الضوء»[4]:

ذرة الماء على هاماتها
تلثم السحب وتشكو
هالة من سحب الماء تسامت
وتعالت وأحاطت
ورذاذ أحمق يملأ الصدر يناجي النفس
يجتاز حدود الأرض يمضي كطيور
فزعت عن عشها
هالة بيضاء قد أسدلها الله ستاراً
من رذاذ غير ما نحيا
ومرائي غير ما نبصر، غير ما نسمع
غير ما نشهد في ساحاتنا
وإذا النفس على ملكوت الكون تعلو
وكأنا في طريق الخلد قد فارقنا
عالم الأرض على كوكبنا.

فالنص لا يخلو فيه سطر شعري من غياب مرجع الصورة التي تجبر المتلقي على أن يحيلها إلى عالم ممكن، فذرة الماء التي تلثم السحب، والتي تشكو، والرذاذ الأحمق، والرذاذ الذي يناجي النفس، والرذاذ الذي يجتاز حدود الأرض، والرذاذ الذي يبعث الروح ويمضي.... إلخ صور النص، كلها صور يهيمن عليها غياب المرجع، وتنتقل من عالم الواقع إلى عالم الممكن، ذلك العالم

الذي لم يكن موجودًا من قبل، ولكن أوجده النص بتعالق دلالاته التي لا يمكن أن تفهم في سياق الواقع.

وفي كل النصوص السابقة، - وغيرها كثير - فإن العلاقة اللغوية لا تعود في مرجعيتها إلى العالم المنطقي المعقول، وإنما تحتاج في مرجعية دلالتها لكي تُفهم إلى نوعين من التحليل يمارسها القارئ.

* أولهما: تحليل لغوي منفرد - لكل مفردة على حدة - من نحو وصرف وسياق تراكبي.

* وثانيهما: إحالة إلى معرفة (غير موجودة مسبقًا)، إلى عالم غير موجود بالفعل، ولكن أوجدته الكلمات، أوجده القارئ في ذهنه على المستوى التخييلي، وهو ما يمكن تسميته بالعالم الممكن (العوالم الممكنة).

فباسترجاع المثال الذي ناقشناه (سماء تبكي وأرض تستحم بحزنها)، فإن الصور التي يحدثها ليست مألوفة.

(فالسماء التي تبكي) حدث لم يحدث من قبل، بل ربما لم نفكر فيه أساسًا - باستثناء من تعامل مع التركيب في سياق أدبي - ولكن المتلقي (القارئ) يؤوله مبدئيًا أنه مطر، وكذلك الأرض التي تستحم، لم يحدث، ولم نفكر فيه من قبل، إلا أن المتلقي يؤول الاستحمام بكثرة الماء، ويربطها بالمطر، ثم العلاقة التراكبية (السياقية) بين السماء التي تمطر والأرض التي تستحم، كان المنطقي فيها أن تستحم الأرض بمطر السماء (العلاقة التي كونها المتلقي بشكل أولي قبل أن تنحرف الدلالة)، ولكن الصدمة تقع بالفعل عندما تنتفي أيضًا حتى هذه العلاقة المنطقية التي تعود في مرجعيتها إلى خبرة العالم الواقعي، وذلك عندما تحيل الدلالة إلى استحمام الأرض بحزنها.

هنا يجد المتلقي نفسه أمام إحالة لا يمكن بأي حال من الأحوال أن

يحيلها إلى الواقع، ولكنه يجد نفسه مدفوعًا لأن يحيلها إلي عالم غير محدد، وهو ما يمكن تسميته بالعوالم الممكنة.

والعوالم الممكنة نظرية مأخوذة عن المناطقة وعلم المنطق، وهي تعني إقامة عالم غير موجود ولكن توجده الكلمات، أي أنه عالم تخيلي يمكن إقامته في الخيال، يقول «فان دايك»: «العالم الممكن هو على وجه أكثر تخصيصًا «أمر من الأمور» ممكن أن تحصل فيه مجموعة من القضايا مستوفاة على التمام... ولنلاحظ أن مصطلح العالم الممكن لا ينبغي أن نماثله مع أفكارنا البديهية عن عالمنا (نحن) وواقعنا، بل ينبغي أن نعتبره بناء مجرداً»(5).

ويهتم «فان دايك» بالتدليل على صدق القضايا في العالم الممكن، ويرى أن القضية (الجملة في اللغة) تصدق بالضرورة إذا صدقت في أي حال يمكن تخيله أو تصوره في العقل.

ويرى أن عالمنا الواقعي عنصر من عناصر مجموعة العوالم الممكنة، «إذ العالم الممكن ليس حالة صادقة، ولكن يجوز أن تصدق»(6).

ولكن في كل الأحوال التي تكون القضية فيها صادقة في العالم الممكن، فإنها ينبغي أن تتضمن علاقة موجودة بين محتوياتها(7).

إن العالم الممكن على هذا الأساس عالم متخيل، تحال إليه العلاقة اللغوية بجملها وبناها التي لا يقبلها العالم الواقعي، فعندما يرد المتلقي الجمل من مثال (جـ) – السابق ذكره – إلى التأويل، فإنه يضطر لرسم وجود مجرد من نسج خياله هو، وذلك باستعمال العوالم الممكنة، وما بينها من علاقات يمكن أن تكون.

والعالم الممكن كنسق أو نموذج فكري متحقق في أبسط أشكاله مع كافة بنى البشر، إذ ليس فيهم من لا يتخيل أشياء لا يمكن حدوثها في عالمه

الواقعي، وذلك منذ الطفولة وحتى الشيخوخة، وعلى اختلاف درجة الوعي، ومن ذلك ما يقال من مثل:

– لو دخل علينا فلان. (والمتحدث يعرف أن فلانًا على بعد أميال).

– لو أصبح مليونيراً.

– لو اشترى طائرة.

والمشترك الذي يمكن ملاحظته في الأمثلة السابقة، أنها جميعًا – على المستوى اللغوي – قضايا مسورة بالسور (لو)، وهو ما يمكن حدوثه في التراكيب النثرية، إلا أن الأمر يختلف عند دخول هذه (القضايا) الجمل في تراكيب شعرية، حيث تفقد هنا – في الغالب الأعم – السور (لو)، وتصبح بتعبير المناطقة قضية مهملة (غير مسورة)، وهنا تبدو الحاجة ماسة إلي تعقُّد العالم الخيالي المجرد الذي يرسمه المتلقي في ذهنه ويقيم بين مفرداته علاقات، وهو ما يعني في النهاية أن هذا البناء الصوري المرسوم في الخيال، ليس بناء واحدًا، وإنما بنىً متعددة على مستوى المتلقي الواحد باختلاف حالات التلقي، وعلى مستوى المتلقين باختلاف خيالاتهم وما أقاموه من عوالم ممكنة، ومن ثم فهو ليس عالمًا واحدًا، وإنما هو عوالم متعددة.

وفي كل ما سبق فإن الإحالة لا تكون إلى التركيب النحوي أو البناء المنطقي، وإنما تعود إلى الدلالة الممكنة. وكما يقول «فان دايك»: القيود التي تحدد أحكامنا البديهية لقبول جملة أو خطاب ترجع في حقيقتها إلي الدلالة السيمانطيقية لا إلى التركيب النحوي»(8). مثال ذلك: لأنك لم تعمل إذن فإن القمر مضيء. فهذا المثال غير جائز، ولكن تركيبه النحوي سليم.

إن التركيب الشعري لا يمكن الوصول إلى دلالته إلا بما هو ملائم له بما

يدركه القارئ، ويبنى له عالمًا ممكنًا يستطيع أن يفهمه من خلاله، ويرى «ريفاتير» أن الوصول للدلالة الشعرية يكون في إطار ثلاثة أشكال:

«هناك ثلاث طرق لحدوث اللامباشرة الدلالية، فاللامباشرة تحصل بنقل المعنى، أو بتحريفه، أو بابتكاره.

أ – ويكون النقل: عندما يتحول الدليل من معنى إلى آخر، عندما تحل كلمة محل أخرى، كما يحدث في حالة الاستعارة والكناية والمجاز المرسل.

ب – والتحريف: عندما يكون هناك التباس أو تناقض أو لغو.

جـ – والابتكار: عندما يسد الحيز النصي مسد مبدأ تنظيمي لإنشاء دلائل من عناصر لغوية لولاه لما كان لها معنى»(9).

وهو يعني باللامباشرة الدلالية، الدلالة الشعرية، التي يرى أنه دلالة غير مباشرة في أساسها، ويعلق ريفاتير على هذه المكونات الثلاث بأنها: «تشترك في عامل واحد هو أنها جميعاً تهدد التمثيل الأدبي للواقع أو المحاكاة»(10).

وهذه المراحل الثلاث التي وضعها ريفاتير هي على الترتيب – من وجهة نظرنا – مراحل ترتيبية لبناء العالم الممكن، الذي يبدؤه المتلقي بالنقل، ثم بالتحريف، ثم بالابتكار. وذلك بالطبع لا يأتي من القراءة الأولى، وإنما من تعدد القراءات، وإن كان ريفاتير يصنف قراءة القارئ (المتلقي) للشعر إلى مرحلتين يرى أن قارئ الشعر يمر بهما، وهما:

1 – القراءة الاستكشافية الأولى، وهي قراءة ذات طبيعة لغوية، يقول: «وإذا شئنا أن نفهم دلائليات الشعر، فعلينا أن نميز بعناية بين مستويين أو طورين من القراءة، مادام على القارئ أن يتغلب على صعوبة المحاكاة قبل بلوغ الدلالة، فاستشفار القصيدة يبدأ بطور قراءة أول يستمر من بداية النص إلى نهايته، ومن أعلى الصفحة إلى أسفلها، ويتبع الامتداد المركبي، هذه القراءة

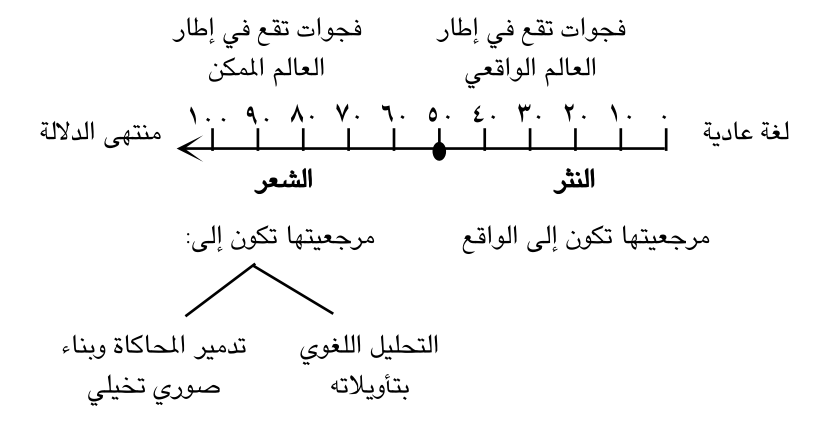
الأولى الاستكشافية هي التي يحدث فيها التأويل الأول أيضًا، مادامت هذه القراءة بالذات يدرك المعنى من خلالها، ويقوم إسهام القارئ على كفاءته اللغوية، التي تشتمل على افتراض هو: أن اللغة مرجعية»[11].

ويقصد بالمحاكاة: التمثيل الأدبي للواقع، وهو ما يتضح من أن هذه القراءة تكون في إطار المرجعية إلى العالم الواقعي (أي أن المرجع فيها غير غائب).

2 – أما المرحلة الثانية في القراءة الاسترجاعية، وهي قراءة ذات طبيعة تأويلية مفرطة، وكما يقول ريفاتير: «كلما توغل القارئ في النص تذكر ما قرأه منذ حين، وعدَّل فهمه له في ضوء ما يستشفره الآن. وهو، إذ يتدرج من البداية إلى النهاية يعيد النظر فيما سبق، ويراجعه ويقارنه. إنه ينجز فعلاً، استشفارًا بنيويًا»[12].

ويتضح من ذلك أن هذه القراءات في إطار المرجعية لا إلى العالم الواقعي، وإنما إلى واقع خارجي غير موجود، وهو العوالم الممكنة «مهما قالت لنا القصيدة في النهاية مما يمكن أن يختلف تمامًا عن الأفكار العادية عن الواقع. فإن الرسالة تكون من الصياغة بحيث يجب على القارئ أن يتجاوز عقبة الواقع، فهو يحمل أولاً على السير في الاتجاه الخاطئ، فيضل في محيطه تقريبا»[13].

إن العوالم الممكنة في الخطاب الأدبي تقتضي بالضرورة حدوث ما يمكن تسميته بالفجوات في النص، تلك الفجوات التي يكون على القارئ (المتلقي) أن يملأها هو من عنده، إلا أن نوعية هذه الفجوات تختلف في النص النثري عنها في النص الشعري، ويمكن تمثيلها على النحو التالي:



وهو ما يتضح معه أن الخطاب الأدبي – بشكل عام – يتضمن فجوات يحدثها البناء التركيبي للجمل الأدبية في تعالق دلالاتها، وذلك من مثل: حذف بعض مكونات الجملة – حذف جمل من سياق الخطاب – الانحرافات الدلالية والمجاز – الاستعارة – الكناية... إلخ مما له علاقة بإحداث تغريب سمعي أو انحراف دلالي، أو على أقل تقدير إحداث كسر لحالة توقع المستمع، ولتوضيح ذلك يمكن سوق الأمثلة التالية لتوضيح حالات الفجوات:

* **استيقظت من نومي متأخرًا... تحسست شعر لحيتي... وعندما وقفت أمامي في الجامعة، مسحت بإصبعها الرقيقة على الجرح الذي أحدثته شفرة الحلاقة الرديئة.. طوال اليوم كانت تحدث لي أشياء ليست جميلة، ولكني كنت مستمتعًا بلمسة أصابعها.**

فالنص هنا أحدث جملة من الفجوات، يمكن رصدها من خلال حذف بعض الجمل من بنية السرد، كالحذف الذي تم بين الاستيقاظ من النوم والوقوف في الجامعة، ثم بين مسحة يدها والوقت الذي انقضى بعد ذلك. إلا أن هذه الفجوات وقعت في إطار الممكن.

* أما في المثال التالي، فهو قول مالك بن الريب:

تذكـرت من يبكــي عليّ فلـم أجـد سوى السيف والرمح الرديني باكيا

وأشقـر محـزون يجـــــر عنانـــه إلى المـاء لم يترك له المــوت ســـاقيا

فالنص يزخر بالفجوات التي يمكن رصدها من خلال:

1 – بكاء السيف والرمح. انحراف دلالي.

2 – أشقر محزون. كناية.

3 – لم يترك له الموت. استعارة.

4 – السيف والرمح باكيا. استعارة/ تغريب سمعي.

5 – يترك له الموت. تغريب دلالي

6 – تذكرت من يبكي فلم
أجد سوى السيف والرمح. كسر في حالة التوقع.

7 – باكيا. حذف المتعلق (باكياً عليَّ).

8 – ساقيا. حذف المتعلق (يسقيه).

9 – وأخيراً يأتي حذف جمل من سياق الخطاب، إذ بين حالة التذكر (والمختصة بالماضي)، وحالة تصوره لما سيحدث (وهي مختصة بالمستقبل) يوجد كثير مما هو محذوف، مثل: لا أهلي، ولا أصدقائي، ولا أحد سيبكي، ولا أحد سيهتم بشؤوني، ولا بمتعلقاتي، ولا حتى بسقيا حصاني.

وهنا يأتي دور المتلقي لملء هذه الفجوات أولاً، ثم الانتقال ثانياً إلى حالة إيجاد العوالم الممكنة تخيليًا.

إن هذين المثالين يوضحان – نسبيًا – الرسم التوضيحي السابق عليها، وهو ما يمكن صياغته في دلائل على النحو التالي:

1 – في حالة النص النثري، قصة كان أم رواية، أم نثرًا فنيًا موقعًا، فإن الفجوات تبدأ من الدالة (صفر)، وتتحرك في تصاعد حتى تصل إلى الدالة (50)، ولكنها لا تتجاوز هذه الدرجة.

2 – أما في حالة النص الشعري، فإن بداية الفجوات تكون هي الدالة (50)، ثم تستمر في التصاعد حتى تصل إلى الدالة (100)، وهي منتهى الدلالة أو التدلال، وذلك مهما حاول الشعر أن يماثل الواقع (المحاكاة)، وبتعبير آخر: مهما حاول الشعر أن يكون محاكاة صادقة للواقع، إلا أنه لا يستطيع أن ينحدر عن الدرجة (50)، وهو ما يعيد في أذهاننا المقولات النقدية التراثية التي لمست بقوة هذا التصور، والمتمثلة في مقولات التخييل عند حازم القرطاجني، وعند غيره ممن رأوا في الشعر انحرافًا عن مستوى الخطاب العادي، وهو ما أنتج مقولة: أجمل الشعر أكذبه، أي إحداثًا للفجوات، أي أقربه إلى إقامة العوالم الممكنة بتعبيرنا المعاصر.

وما سبق صياغته في مبدأ على النحو التالي:

لا يمكن لعلاقة لغوية – حتى غير مرتبة زمنيًا – أن تمثل قصيدة دون أن يكون فيها بشكل أو بآخر غياب المرجع.

إن هيمنة غياب المرجع يمكن أن تقاس نسبة إلى لغة الاستعمال، أي إلى اللغة العادية التي تمتلك مرجعيتها الحقيقية، ويرى عبدالله راجح أن «الانزياح [غياب المرجع عندنا] لا يكتفي بأن يكون انزياحاً بالقياس إلى اللغة فقط، وإنما يجنح إلى احتواء أنماط أخرى من الانزياح داخل سياقاته وتتالياته اللفظية(14)».

وهو ما يجعلنا نسترجع سوسيور في تفريقه بين العلاقات التجاورية السنتجماتيكية (التوزيع)، والعلاقات الإيحائية (الاختيار) حيث يفرق سوسيور بينهما قائلاً: «إن العلاقات السنتجماتيكية علاقات حاضرة تعتمد على عنصرين

أو أكثر، يقعان في سلسلة حقيقة أفعاله، أما العلاقات الإيحائية فهي تربط بين العناصر بصورة غيابية، سلسلة ممكنة تعتمد على الذاكرة»[15].

وهو ما يميل إليه الخطاب الشعري، حيث يعمد – أو يجب أن يعمد ليكون شعرًا – إلى إحداث غياب المرجع على المستويين التركيبي السياقي، والإيحائي الاستبدالي.

إن السمات تعني أن العمل الشعري ينتمي إلى ما يسمى في المنطق **بنظرية العوالم الممكنة**، أي لا يدل على العالم بعينه، وإن دل على **عالَمٍ** (غير معروف بأل)، أي أنه غير موجود، ولكن توجده الكلمات، أي أنه عالم خيالي، وإن كان فيها رموز واقعية، إلا أن لغتها تبعدها عن وسيلتها الإبلاغية الوظيفية، إلى أن يصبح لها مكون جمالي مهيمن، ومثاله ما سبق من نصوص، وإن كانت تنتمي – في غالبيتها – إلى الشعر التفعيلي، إلا أن العلاقة اللغوية التي يهيمن عليها غياب المرجع مما يحيلها إلى العوالم الممكنة يتوافر وبكثرة في كل تجليات الشعر قديمه وحديثه، فعندما مدح البوصيري في بردته الرسول ﷺ، بأنه قمر، فهل هو قمر حقاً؟! هل وضعه الشاعر هنا في عالم ممكن؟ أم أنه انتقل به إلى عالم غير موجود ولكن أوجدته الكلمات (العالم الممكن)؟.

ولـقــدْ ذكـرْتُــك والــرمــاحُ نــواهِـلٌ — مِـنِّـي وبِـيضُ الـهندِ تَـقْـطِرُ مـن دَمِـي
فــوددْتُ تــقـبـيـلَ الــسـيـوفِ لأنَّــهـا — لـمـعـتْ كـبــارقِ ثَـغْـرِكِ الـمـتـبَـسِّـمِ

وعندما خاطب عنترة بن شداد، عبلة، قائلاً:

فهل كان عنترة هنا يتكلم عن عالم واقعي، أم أنه كان يتكلم عن عالم ممكن، وذلك على الرغم من استناده إلى واقع (المعركة/ الحرب/ الرماح/ الدماء/ الثغر المتبسم/ وجود عبلة/ وجود الشاعر).

ويقاس على ذلك كل الشعر في منحاه هذا المنحى، والذي لا يخلو منه

خطاب شعري على اختلاف بنيته، فهل يمكن القول حينذاك بأن هيمنة غياب المرجع على النص تكفي فارقاً للتمييز بين ما هو شعري، وما هو غير شعري؟!!، وبخاصة في ظل تماهي الحدود بين الأنواع، وفي ظل وجود قصيدة النثر.

الهوامش

1) محمود درويش: الأعمال الشعرية – ديوان أوراق الزيتون – دار العودة – بيروت – ط 12 – 1987م – ص 73 - 74.

2) أمل دنقل: الأعمال الكاملة – الهيئة العامة لقصور الثقافة – 1988م – ص 164.

3) صلاح عبدالصبور: الأعمال الكاملة «الدواوين» – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1993 – ص 381.

4) د. يوسف نوفل: شلالات الضوء – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة – ديسمبر 1996م – ص 7.

5) فان دايك: النص والسياق (استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي) – ترجمة عبدالقادر قنيني – أفريقيا الشرق – الدار البيضاء – ط 1 – 2000م – ص 52.

6) السابق: ص 52 - 53.

7) السابق: ص 53 - 54.

8) السابق: ص 74 - 75.

9) مايكل ريفاتير: دلائليات الشعر – ترجمة ودراسة: محمد معتصم – منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية – الرباط – المغرب – 1997م – ص 8.

10) السابق: ص 8.

11) السابق: ص 11.

12) السابق: ص 12.

13) السابق: ص 14.

14) عبدالله راجح: القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد – منشورات عيون – الدار البيضاء – ط 1 – 1987م – ص 28.

15) دي سوسيور: علم اللغة العام – ترجمة: يوئيل يوسف عزيز – بيت الموصل – العراق – ط 2 – 1988م – ص 143.